ERREURS SUR LA MUSIQUE DANS L'ENCYCLOPEDIE.



A PARIS,
Chez SEBASTIEN JORRY, Quai des Augustins, près le Pont S. Michel, aux Cigognes.

M. DCC. LV.

Avec Approbation & Privilége du Roi.



ERREURS

SUR LA MUSIQUE

DANS L'ENCYCLOPÉDIE.

Les Chiffres comme 1. 2. 3. 4. &c. *marqueront les Alinea de l'Article dont il ſera queſtion.*

ACCOMPAGNEMENT, p. 75.

1. 'EST *l'exécution d'une harmonie complette & réguliére* (a) &c. à quoi j'ajouterai, *repréſentant le corps ſonore*, pour éviter

(*a*) Définition dont il faut bien ſe ſouvenir dans toute la ſuite.

dans la ſuite toute équivoque, toute diſcuſſion.

Il ſemble, en effet, que le Muſicien ait imaginé l'Accompagnement de l'Orgue ou du Clavecin, pour préſenter continuellement à l'oreille cette *harmonie* fondamentale, *complette & réguliére*, que nous offre la Nature dans tous les Corps ſonores.

2. *On y a pour guide &c. Les Italiens mépriſent les chiffres ; la partition même leur eſt peu néceſſaire ; la promptitude & la fineſſe de leur oreille y ſupplée, & ils accompagnent fort bien*, pour ceux qui ne s'y connoiſſent pas (falloit-il ajouter) *ſans tout cet appareil.*

C'eſt juſtement parce que les Italiens n'ont que leur oreille pour guide dans la Compoſition, auſſi bien que dans l'Accompagnement, que le Chiffre, faute de Méthode, ne leur eſt pas d'un grand ſecours : & c'eſt auſſi la raiſon pour laquelle ils péchent à tout moment, dans cet Accompagnement, contre la plénitude de l'harmonie, & contre ſa ſucceſſion naturelle, comme cela va ſe vérifier.

Pour juger d'un Art, ſurtout en Légiſlateur, il faut non ſeulement le connoître, il faut de plus être doué de tous les talens qu'on doit y ſuppoſer, pour pouvoir ſe rendre raiſon des effets qu'on en éprouve.

On dit que les Italiens accompagnent fort bien ſans Chiffres, même ſans Partition : remarque frivole, à laquelle je répondrai, ſur le même ton, que les François font plus, puiſqu'ils accompagnent d'oreille les yeux fermés. Donc la promptitude & la fineſſe de l'oreille l'emportent chez ceux-ci ſur les premiers.

Les moins expérimentés accompagnent ſans chiffres & ſans partition les Rondeaux qui ne roulent preſque jamais que ſur deux ou trois tons rélatifs ; mais lorſqu'il s'agira de ces tranſitions que l'oreille ne peut preſſentir, & dont je parlerai bientôt, c'eſt-là qu'échouent les plus grands talens au défaut de la Méthode.

La plus grande preuve qu'on puiſſe donner contre ſon oreille en Muſique, c'eſt de vouloir faire entendre qu'une nation peut en être plus favoriſée qu'une autre.

L'expérience forme l'Oreille, Il y a des têtes également bien organiſées chez toutes les Nations où la Muſique eſt en régne; mais tel qui aura paſſé ſes premieres années dans un lieu où l'on entend rarement de la Muſique, peut fort bien n'être pas compris dans le nombre.

P. 76. 6. 8e. ligne, *M. Rameau réduit à deux cas cette ſucceſſion & il prononce en général, qu'un Accord conſonnant ne peut être précédé que de celui de ſeptiéme*

de la dominante, ou de celui de ſixte-quinte de la ſousdominante, excepté dans les cadences rompuës, & dans les ſuſpenſions; encore prétend-il qu'il n'y a point d'exception quant au fond. Il nous paroît que l'Accord parfait peut encore être précédé de l'Accord de ſeptiéme diminuée, & même de ſixte ſuperfluë.

Cette citation de M. Rameau eſt tirée de ſon Plan d'Accompagnement, p. 22. (*a*) où il admet les *cadences* pour principe (ce qu'il falloit dire) & auſquelles il n'oppoſe d'exceptions que rélativement à ſa méthode & à ſon

(*a*) Diſſertation ſur les différentes Méthodes d'Accompagnement.

doigter (ce qu'il falloit dire encore) ſans quoi il n'auroit pas ajouté immédiatement après, *où* (ce mot ſe rapporte aux cadences) *je prouverai cependant qu'il n'y a point d'exception quant au fond;* puiſqu'effectivement l'Accord conſonnant qui termine la cadence rompuë eſt précédé de même que celui qui termine la parfaite, & puiſque la ſuſpenſion ne fait que ſuſpendre pour un inſtant la route d'une ou deux notes de quelque Accord que ce ſoit.

Quant à l'objection, *Il nous paroît &c.* c'eſt manquer de connoiſſance & d'oreille, que de ne pas reconnoître l'Accord ſenſible, ſeul annéxé à toute Domi-

nante qui précéde un Accord consonnant, dans les Accords de septiéme diminuée & de sixte superfluë, qui annoncent toujours, de même que le sensible, une Cadence parfaite, plus ou moins absoluë, en quoi consiste toute leur différence. S'il s'y trouve encore une différence entre le Mode majeur & le mineur, ce n'est pas là le cas d'en faire mention, puisqu'il ne s'y agit que des *Cadences* également pratiquées dans l'un & l'autre Mode par tous ces mêmes accords : étant à remarquer que M. Rameau a donné le nom d'*Accord sensible* à celui de la septiéme d'une Dominante qui précéde le Consonnant, Do-

minante qu'il appelle enſuite *Dominante tonique*, pour que ce même accord ſoit toujours reconnu dans toutes ſes différentes combinaiſons ou imitations, de même qu'il y eſt ſenſible, & cela rélativement à la tonique, de laquelle ſeule on doit être principalement occupé dans l'Accompagnement.

Dans quel labyrinthe ne jette-t-on pas un Amateur Curieux par toutes ces différences qui peuvent être recueillies ſous un ſeul objet? Le détail des régles de la Muſique eſt immenſe, il eſt impoſſible de pouvoir les communiquer par ce détail; au lieu que leur principe eſt ſimple, précis, & facile à concevoir.

C'étoit dans un Ouvrage, tel que le Dictionnaire Encyclopédique, qu'il falloit s'attacher uniquement au principe, ſans y entrer dans des détails qui, quand même ils ſeroient juſtes, jettent de la confuſion & rebutent à la fin.

Après le principe poſé, on peut donner à la fin le détail qui en dépend, mais en recommandant de s'y attacher plus ou moins, ſelon que le beſoin le requiert, comme je le dirai en tems & lieu.

P. 76. 2e. colonne. 1°. *Quoique ſuivant les principes &c. il y a des Accords qui ſeroient inſupportables avec tout ce rempliſſage....*

Un accord n'eſt tel qu'avec tout ſon rempliſſage, il doit être complet ſelon la définition : s'il eſt inſupportable , pourquoi l'employer ? Mais en ce cas ce n'eſt plus un Accord, & s'il eſt Accord il eſt donc ſupportable.

Le défaut d'oreille eſt un grand obſtacle à quiconque prétend ſe donner pour Légiſlateur en Muſique.

Ibid. *Dans la plupart des Accords diſſonnans... il y a quelque ſon à retrancher... Ce Son eſt... quelquefois la Quinte.* Peut-on ſe donner pour Muſicien, & prononcer contre la Quinte qui eſt l'arboutant de l'harmonie, & qu'on doit par conſéquent préférer partout

où elle peut être employée? A-t-on oublié que l'*Accompagnement est l'exécution d'une harmonie complette & réguliére?* On décide ici déja contre le complément; mais comment la régularité se trouvera-t-elle dans un Accord dont on retranchera quelques sons? La régularité de l'harmonie consiste autant dans sa succession que dans sa plénitude: un son doit y être précédé & suivi de tel & tel autre, si vous le retranchez, que devient pour l'oreille le son qui le précéde, & comment reçoit-elle celui qui doit le suivre, lorsqu'elle n'est nullement prévenuë en sa faveur? Il en est de ce défaut de succes-

ſion, pour les oreilles délicates, comme d'un homme à qui la voix manque au milieu d'une phraſe.

Comparons la définition de l'Accompagnement avec les retranchemens qu'on propoſe, nous verrons qu'on n'y eſt nullement d'accord avec ſoi-même. Voyons maintenant juſqu'où l'Auteur va porter ſon indiſcrétion, nous reconnoîtrons bientôt, ou qu'il s'en eſt laiſſé impoſer, ou qu'il veut nous en impoſer lui-même.

P. 77. 5°. 14ᵉ. ligne. *Les Italiens font peu de cas du bruit.... Une tierce, une ſixte bien adaptée, même un ſimple uniſſon,* c'eſt-à-dire, rien, *quand le beſoin le demande, leur plaiſent plus*

que tout notre fracas &c. En un mot ils ne veulent pas qu'on entende rien dans l'Accompagnement, dans la Basse, qui puisse distraire l'oreille de l'objet principal, & ils sont dans l'opinion que l'attention s'évanoüit en se partageant. Les François enchérissent encore sur cette opinion : car ils prétendent qu'on ne doit point s'appercevoir de l'Accompagnement dans un Concert, qu'on doit seulement s'appercevoir qu'il n'y est pas lorsqu'il y manque.

M. Rousseau va plus loin dans sa Lettre sur la Musique Françoise p. 51. jusqu'à 56. où il prétend nous donner pour rafinement

ment de goût une harmonie dénuée de ſa plénitude : pur effet de l'ignorance commune à tous ceux qui n'ont que leur oreille pour guide dans l'Accompagnement.

Ce qui peut ſe préſenter à l'oreille à force de tâtonnemens, ne ſe préſente pas de même au jugement, ni aux doigts dans la promptitude de l'exécution, où l'on n'a pas le tems de réflèchir : & c'eſt pour lors qu'au défaut de pouvoir exécuter ſur le champ un certain fond d'harmonie, on s'accroche à quelques notes de la Partition, ſinon l'on s'en tient à l'Octave de la Baſſe. Tel eſt ce rafinement prétendu, ce choix ſi

heureuſement pratiqué, & ſi heureuſement conçu, commun preſqu'à tous les Accompagnateurs ſans Méthode.

Si le choix des intervalles, & du lieu où ils doivent être placés, ſi encore la réſonnance des uns doit l'emporter ſur celle des autres, cela ne peut regarder que l'objet principal du Concert, qui ſeul doit occuper l'Auditeur; mais dans un Accompagnement qui ne doit pas diſtraire de cet objet principal, & qui n'eſt admis que pour repréſenter le Corps ſonore, ce choix devient non ſeulement inutile, mais pernicieux, dès qu'il ſe fait au préjudice du compléement de l'harmonie or-

donné par la Nature même, & confirmé par la définition donnée : outre qu'au défaut de ce compléement, la succession est interrompuë par les parties obmises : si bien que c'est justement en ce cas que l'Accompagnement pourra manquer, puisque l'oreille n'y trouvera plus cette nourriture d'harmonie que lui offre le corps sonore en résonnant.

Si nous y réfléchissons un peu, nous verrons combien la plénitude de l'harmonie dans l'Accompagnement est nécessaire aux Concertans, soit lorsque l'œil ou l'oreille même peut les tromper, soit par une faute de copie, soit surtout lorsqu'ils veulent ajouter

au Chant quelques ornemens de leur goût : ils ne voyent dans leur partie qu'une ſeule note d'une harmonie qui en peut contenir juſqu'à cinq différentes : or quelque bien organiſés qu'ils ſoient, ils tomberont ſouvent en défaut, en ſe prévenant ſur une modulation toute naturelle, dont le Compoſiteur ſe ſera expreſſément écarté pour ſurprendre, ſi l'Accompagnateur n'a pas ſoin pour lors de rendre ſon harmonie complette, dans l'incertitude où il doit être de l'intervalle capable de guider l'oreille en pareil cas.

Les plus grands Muſiciens, c'eſt-à-dire ſeulement ceux qui ont le plus de talens dans leur

Art, ſe préviennent quelquefois contre certains intervalles, faute de réflèxion. Les Italiens, par éxemple, ont affecté pendant longtems de ne point employer la quinte ſuperfluë dans leur harmonie, quoique ce ſoit la *Note ſenſible* même, & par conſéquent la plus capable de mettre l'oreille ſur les voies de la modulation : je ne ſais ce qui en eſt à préſent : & c'eſt apparemment ſur de pareilles préventions qu'on a fondé le prétendu retranchement, & le choix imaginaire abſolument contraire à la définition.

Les Italiens font peu de cas du bruit. Je rappelle ce diſcours pour faire remarquer que le mot de

bruit trop familier à l'Auteur, en fait d'harmonie, ne peut guères être prononcé que contre une mauvaiſe harmonie, ſinon c'eſt à l'oreille de celui qui la taxe de la ſorte qu'il faut s'en prendre.

Quand il s'agit de réſoudre une queſtion en Muſique, c'eſt la Nature qu'il faut conſulter, & non pas ſon opinion.

Si l'harmonie de l'accompagnement doit être donnée avec une certaine diſcrètion, notre unique modèle, en ce cas, eſt le corps ſonore qu'il repréſente : le ſon fondamental de ce corps ſonore domine tellement ſur ſes harmoniques, qu'à peine ceux-ci ſe diſtinguent avec lui : donc on ne

ſçauroit trop multiplier les ſons de la Baſſe, & diminuer la force de ceux de ſon harmonie ; c'eſt pourquoi, non ſeulement on double la Baſſe avec ſes Octaves, d'autres inſtrumens l'exécutent encore avec le Clavecin : & quant aux Accords, ſi l'effet en domine trop, c'eſt le bruit de l'inſtrument qu'il faut diminuer, & non pas celui qu'on ſuppoſe ſi mal-à-propos dans l'harmonie, qu'on ne peut tronquer ſans déroger aux loix de la Nature même, tant dans la plénitude d'harmonie qu'elle nous preſcrit, que dans la plus parfaite ſucceſſion qu'elle nous indique par les routes fondamentales qu'on en reçoit.

L'amour-propre eſt un grand ſéducteur, ſurtout quand il favoriſe nos paſſions, nous ne pouvons imaginer pour lors qu'il y ait des bornes au-delà de notre point de vuë.

Si la Meſure eſt naturelle à tous les Animaux, c'eſt auſſi le premier effet qui nous frappe en Muſique : nous ne devenons ſenſibles aux rapports des ſons qu'après l'avoir écoutée, cette Muſique, pendant quelque tems ; notre ſenſibilité ſur ce point n'a d'abord que la Mélodie pour objet, & ce n'eſt qu'après un certain nombre d'années, ſelon qu'on eſt plus ou moins bien organiſé, qu'on entend plus ou moins ſou-

vent de la Musique, & qu'on y donne plus ou moins d'attention, qu'enfin l'harmonie commence à prendre le dessus. Or, l'on s'apperçoit assez par tous les raisonnemens de l'Auteur, qu'il n'est encore sensible qu'à la seule Mesure, puisqu'il a pû souscrire à un retranchement de parties dans les Accords, qui interrompt la succession de ces parties, & par conséquent la Mélodie qui en doit naître, surtout quand il se trouve une dissonance avant ou après la partie retranchée. Il est vrai que ce défaut échappe volontiers dans l'Accompagnement ; mais rien ne doit échapper dans un Art dont on veut rendre comp-

te, chaque partie d'une harmonie successive ayant sa mélodie naturelle qui, même, doit faire loi avant toute chose : aussi est-elle le plus généralement suivie dans les Chants les plus agréables. (*a*)

Ce n'est donc, à le bien prendre, que la Mesure qui a séduit ici M. Rousseau, attendu qu'elle tient l'un des premiers rangs dans les airs Italiens : aussi s'est-il fort étendu sur cet Article dans la Lettre que j'ai déja citée, jusqu'à reprocher à notre Musique de n'en être pas susceptible, lorsqu'elle n'y péche que dans le

(*a*) C'est l'ordre des moindres degrés naturels à la voix, appellé *Diatonique*.

Récitatif, auſſi bien que celui des Italiens, encore la Meſure des Vers y ſupplée-t-elle : c'étoit au contraire l'occaſion d'en faire l'éloge, puiſque les ſentimens du cœur, les paſſions ne peuvent être bien rendus qu'en altérant la Meſure.

Un Particulier qui a beſoin d'être excité, d'être animé par le mouvement, parce qu'il n'eſt encore ſenſible qu'à la différence du haut & du bas, du doux & du fort, eſt pardonnable ; mais un Muſicien, du moins ſe donnant pour tel, qui veut dogmatiſer...

On voit donc aſſez qu'uniquement occupé de la Meſure, tout le reſte lui a échappé. Au défaut

de l'oreille il a vû l'Italien employer tantôt plus, tantôt moins de doigts dans les Accords, d'où il a conclu que celui-ci ne complettoit pas toujours ces Accords: prévenu en faveur d'un pareil Accompagnement, il en a auguré si favorablement qu'il a voulu nous le donner pour modéle dans sa Lettre, & pour mieux nous convaincre sur ce sujet, il y applique ce qui n'y est de nulle conséquence, & que M. Rameau n'a prétendu appliquer qu'aux parties dominantes du Concert: voici les propres termes de la Lettre. (*a*) *Je me souvins*

(*a*) Lettre sur la Musique Françoise, p. 54. jusqu'à 58.

Voyez aussi dans le Dictionnaire, Article I. p. 79.

alors d'avoir lû dans quelqu'Ouvrage de M. Rameau, que chaque consonnance a son caractére particulier, une maniere d'affecter l'ame qui lui est propre; que l'effet de la tierce n'est point le même que celui de la quinte &c. Plus loin p. 57. *C'est donc un principe certain & fondé dans la Nature, que toute Musique où l'harmonie est scrupuleusement remplie, tout Accompagnement où tous les Accords sont complets, doit faire beaucoup de bruit, mais avoir très-peu d'expression &c.*

On ne peut que louer extrémement toutes les conséquences tirées de ces principes, excepté qu'ils ne conviennent point à

l'accompagnement du Clavecin ; pour lequel on les rappelle : cet Accompagnement représentant partout le corps sonore, dont l'harmonie est toujours complette, je le répéte encore, outre les autres raisons que j'ai rapportées en faveur de ce compléement.

Le défaut de connoissance & d'oreille a donc fait appliquer mal-à-propos de si beaux principes à un objet qui n'en est nullement susceptible, de sorte que par ce moyen l'on s'est crû en droit de pouvoir citer comme une perfection un véritable trait d'ignorance, sans y voir ni sentir qu'il en naissoit un défaut essentiel, contre la mélodie même, en fa-

veur de laquelle tant de beaux raiſonnemens ont été imaginés.

Rappellons-nous ces mots cités il n'y a qu'un moment, *ils*, c'eſt-à-dire, les Italiens, *ne veulent pas qu'on entende rien dans l'Accompagnement, dans la Baſſe, qui puiſſe diſtraire l'oreille de l'objet principal, & ils ſont dans l'opinion que l'attention s'évanoüit en ſe partageant.* Si cela eſt, à quoi ſert donc ce choix ſi heureuſement conçu, puiſque l'attention ne doit pas s'y porter.

Surprendre un Légiſlateur de Muſique dans un cas d'inſenſibilité à la mélodie, c'eſt-à-dire ici, à la marche naturelle & indiſpenſable que doivent avoir entre-el-

l'accompagnement du Clavecin ; pour lequel on les rappelle : cet Accompagnement représentant partout le corps sonore, dont l'harmonie est toujours complette, je le répéte encore, outre les autres raisons que j'ai rapportées en faveur de ce compléement.

Le défaut de connoissance & d'oreille a donc fait appliquer mal-à-propos de si beaux principes à un objet qui n'en est nullement susceptible, de sorte que par ce moyen l'on s'est crû en droit de pouvoir citer comme une perfection un véritable trait d'ignorance, sans y voir ni sentir qu'il en naissoit un défaut essentiel, contre la mélodie même, en fa-

veur de laquelle tant de beaux raiſonnemens ont été imaginés.

Rappellons-nous ces mots cités il n'y a qu'un moment, *ils*, c'eſt-à-dire, les Italiens, *ne veulent pas qu'on entende rien dans l'Accompagnement, dans la Baſſe, qui puiſſe diſtraire l'oreille de l'objet principal, & ils ſont dans l'opinion que l'attention s'évanoüit en ſe partageant.* Si cela eſt, à quoi ſert donc ce choix ſi heureuſement conçu, puiſque l'attention ne doit pas s'y porter.

Surprendre un Légiſlateur de Muſique dans un cas d'inſenſibilité à la mélodie, c'eſt-à-dire ici, à la marche naturelle & indiſpenſable que doivent avoir entre-el-

les les parties de plusieurs accords successifs, c'est déja beaucoup; mais que conclure de cette contradiction surprenante qui se trouve entre tout l'article & sa définition? le jugement n'y est-il pas aussi nécessaire que l'oreille?

Pour un Partisan de la Mélodie c'est bien mal prendre sa bisque que de s'inscrire contre la plénitude de l'harmonie en général.

Quoique l'effet de la tierce soit différent de celui de la quinte, ce n'est pas à dire pour cela qu'il faille retrancher une consonnance en faveur de celle dont l'effet doit dominer: c'est le plus souvent dans le défaut de proportion entre les voix, entre les instrumens

trumens, que la partie qui devroit dominer, ſe trouve éteinte par celle qu'on ne devroit entendre qu'à peine, de même que les ſons harmoniques du corps ſonore. Souvenons-nous de l'effet qu'a produit ſur toutes les ames ſenſibles *l'Amour triomphe*, dans un Chœur de Pigmalion, où l'Acteur reprend ſeul, avec le Chœur, ces mêmes paroles ſur la 17ᵉ, double octave de la tierce, pendant que le ſon fondamental y eſt extrêmement multiplié par des uniſſons & des octaves, & pendant que la 12ᵉ, octave de la quinte de ce même ſon fondamental, eſt auſſi multipliée, mais moins : c'eſt bien là que l'har-

monie *triomphe*, ſans le ſecours d'une mélodie qui affecte par elle-même, ni d'aucun des acceſſoires dont cette mélodie a beſoin pour ſe rendre agréable, ſçavoir, la meſure, la différence du haut & du bas, du doux & du fort, le ſon de la voix ou de l'inſtrument, la ſituation & l'Acteur, dont on tient ſouvent ce qu'on attribuë à la ſeule mélodie : laiſſant à part l'harmonie, qui ordonne de la modulation & des intervalles propres à l'effet, & dont l'empire abſolu règne partout, comme une mére ſur ſes enfans.

Ce ſeul exemple doit détruire tout ce beau raiſonnement, qu'on a employé dans la Lettre pour

établir une chimére, *l'unité de mélodie*, mots qui frappent l'oreille dans le diſcours, mais dont l'effet n'a que de foibles attraits en Muſique ſans le ſecours de l'harmonie ; outre que ce mot *d'unité* ne peut empêcher que chaque partie d'un *duo*, d'un *trio*, d'un *quatuòr*, n'ait ſa mélodie particulière : qu'eſt-ce que cela ſignifie donc ? on doit y remarquer, ſi je ne me trompe, que M. Rouſſeau a compté ſur le peu de connoiſſance des Lecteurs, & ſur des oreilles encore peu verſées dans l'Art : qui croiroit cependant que lui-même renverſe tout ſon édifice, après l'avoir élevé juſqu'aux nuës, en diſant, p. 48.

& 49. de la Lettre, *il faut garder la dureté des dissonances, les sons perçans & renforcés, le fortissimo de l'Orchestre pour des instans de désordre & de transport, où les Acteurs semblant s'oublier eux-mêmes, portent leur égarement dans l'ame de tout Spectateur sensible, & lui font éprouver le pouvoir de l'harmonie sobrement ménagée.* Quel pouvoir ! la vérité échappe ici malgré qu'on en ait : quel aveu pour un Partisan outré de la mélodie ! que lui reste-t-il donc, à cette mélodie ? L'usage qu'en font les Italiens va bientôt nous l'apprendre.

Outre le susdit exemple, combien n'y a-t-il pas d'autres Chœurs

de M. Rameau, ſans parler de celui de l'Opéra de *Jephté*, qui ont également pénétré juſqu'à l'ame : il eſt vrai que la plûpart ſont ſecondés pour lors d'une ſituation intéreſſante.

D'ailleurs les ſituations qu'expoſent les Monologues de *Theſée* au 4ᵉ Acte d'*Hippolyte & Aricie*, de *Télaïre* au 2ᵉ Acte de *Caſtor & Pollux*, de *Tirtée* au 2ᵉ Acte, des *Talens Lyriques*, & de *Dardanus*, au 4ᵉ Acte de l'Opéra de ce nom, ſeront preſque inſenſibles avec la voix ſeule, à moins que l'Acteur ne ſoit capable de nous y ſéduire par ſon jeu & par ſon action; au lieu que, fût-il immobile, l'harmonie ſuppléera certainement à

ſon défaut, toute proportion gardée entre la voix & les inſtrumens: proportion dont le défaut n'eſt preſque jamais ſoupçonné par ceux qui ont deſſein de critiquer, ſinon il y auroit bien de la mauvaiſe foi dans leur critique.

Si l'on prétend fonder l'unité de mélodie ſur les uniſſons dont les violons augmentent le *bruit* de la vocale, je n'ai plus rien à dire. Je me ſers ici du mot *bruit* familier à l'Auteur en fait d'harmonie; ne ſeroit-il pas plus convenable à la mélodie?

Qu'on éxécute un Chant dénué de tous ſes acceſſoires, de meſure ſurtout, & où il ne paroiſſe pas qu'on puiſſe joindre des paro-

les, on en ſera beaucoup moins affecté que d'un tambour qui battra en meſure : qu'on en faſſe autant de l'*Amour triomphe* que j'ai cité, ſon effet ne changera point, l'harmonie y triomphera toujours.

Au reſte ces ſortes d'uniſſons ne conviennent qu'à des airs vifs & gais exempts d'action, d'intérêt, de ſentimens, de paſſions, tels que preſque tous les Rondeaux des airs Italiens, où l'on abuſe même de cette gaité dans des cas qui y ſont oppoſés. Les Muſiciens Italiens ne cherchent en général qu'à amuſer l'oreille par des mouvemens qui égaient, qui excitent, qui animent, par des roulades où le Chanteur puiſſe ſe

faire admirer, & par des doux, des forts, des hauts, des bas, à la portée de tout Musicien : de sorte que pour les imiter à propos, cela ne dépend plus que de nos Poëtes.

Il ne faut point de réflèxion pour juger si la Musique plaît ou non ; c'est ce qui fait que les Gens de goût ne veulent point l'approfondir, & plus ils sont pénétrans, plus ils cédent aux discours, quoique trompeurs, qui s'accordent avec leur goût, borné d'ailleurs par leur peu d'expérience : on ne s'en tient pas là, on se donne pour Compositeur, on croit pouvoir leur présenter impunément de la Musique dans des genres tout-à-

fait opposés, comme partant de la même source, imaginant, sans doute faute de sentiment & de connoissance, qu'aucun ne pourra s'appercevoir d'une pareille disparate : c'est un fait qui me revient à la mémoire, dont il y a plusieurs témoins, & que je crois pouvoir citer pour faire connoître combien il est facile d'en imposer à quiconque n'éxamine rien.

Il y a dix ou douze ans qu'un Particulier fit éxécuter chez M. *** un Ballet de sa composition, qui depuis fut présenté à l'Opéra, & refusé : je fus frappé d'y trouver de très-beaux airs de Violon dans un gout absolument Italien,

& en même tems tout ce qu'il y a de plus mauvais en Musique Françoise tant vocale qu'instrumentale, jusqu'à des Ariettes de la plus plate vocale secondée des plus jolis accompagnemens Italiens. Ce contraste me surprit, & je fis à l'Auteur quelques questions, ausquelles il répondit si mal, que je vis bien, comme je l'avois déja conçu, qu'il n'avoit fait que la Musique Françoise, & avoit pillé l'Italienne.

Je tire à présent de ce fait une conséquence qui me paroît juste, sçavoir que si le Ballet eût été représenté à l'Opéra, & que le Public en eût pû juger comme moi, M. Rousseau n'auroit pas manqué d'en

tirer avantage en faveur de tous les paradoxes qu'il a avancés dans sa *Lettre &c.* Cependant il auroit eû grand tort, puisque ce Ballet auroit seulement prouvé qu'une bonne Musique Italienne vaut mieux qu'une plate Musique Françoise, que dans l'ouvrage d'un mauvais Auteur, ce qu'il a pillé vaut mieux que ce qu'il a fait lui-même, enfin qu'il n'est pas impossible à cet Auteur de piller de fort bonnes choses, parce que sans aucun génie, dénué d'oreille, de sentiment, d'expérience, & de connoissances, on peut ne pas manquer absolument d'un certain gout; mais ce degré de gout est si commun qu'il ne mérite aucun éloge,

pas même le nom de gout, réſervé à un ſentiment plus fin : outre que c'eſt peut-être lui faire grace encore, puiſqu'il peut bien n'avoir fait le choix que ſur le témoignage d'un tiers, ou ſur une célébrité générale.

Tant qu'on ne conſidérera que la Mélodie comme principal moteur des effets de Muſique, on ne fera pas de grands progrès dans cet Art, puiſque même elle y a moins d'empire que la meſure, ſelon ce que j'en ai déja touché, & ce qu'on peut aiſément éprouver d'ailleurs, en éxécutant lentement un air qui aura réjoui par ſa gaîté. Au reſte, ce n'eſt ni du haut ni du bas que naît l'expreſ-

ſion, & c'eſt uniquement du rapport des modes entrelacés par une certaine tranſition de l'un à l'autre, excepté qu'on n'y veuille jouer le mot, ou qu'il ne s'y agiſſe de l'imitation de quelques Météores.

Que l'on paſſe, par éxemple, du mode d'*ut* à celui de *ſol*, par l'intervalle d'*ut* à *fa diéze*, & que ce *fa diéze* ſoit donné au-deſſus, ou au-deſſous d'*ut*, dès que l'inflèxion y ſera dirigée par le même ſentiment, l'effet en ſera abſolument le même : alternative qui s'obſerve tous les jours rélativement à l'étenduë des voix, & qu'on peut remarquer dans bien d'autres cas.

Ce n'eſt donc que de l'harmonie, mére de cette Mélodie, que naiſſent directement les différens effets que nous éprouvons en Muſique : non que ſes acceſſoires n'y contribuent, ſçavoir la Mélodie, la meſure &c. mais ſans elle, ces mêmes acceſſoires tombent en pure perte : réflèxion qui ne doit pas être indifférente.

Il s'en faut bien que l'harmonie ſoit au comble de ſa perfection, je n'en ai cité que de foibles eſquiſſes, en comparaiſon de ce qu'elle pourra produire lorſque la Nature y ſera imitée dans tous ſes points.

Si le R. P. Caſtel s'en fût tenu à l'harmonie pour conſtater ſon

analogie avec les couleurs, je crois qu'il auroit eû autant de Partisans que de Lecteurs : en effet, l'harmonie, aussi bien que les couleurs, a besoin d'une certaine durée pour que ses rapports puissent pénétrer jusqu'à l'ame : & de même qu'une succession rapide de couleurs ne forme qu'une confusion qui peut, tout au plus, amuser les yeux, de même aussi une succession rapide de sons, ordinaire à la Mélodie, surtout dans des mouvemens vifs, ne fait qu'amuser l'oreille.

Une pareille analogie décide beaucoup en faveur de l'harmonie, dont la durée nécessaire, pour produire son effet sur l'ame, a été reconnuë de nos premiers

Modernes : voyez Zarlino, Kirkers, & autres, ils diſent préciſément que la Baſſe doit marcher à pas lents, pendant que les autres parties peuvent doubler, tripler le pas, & plus : ſous-entendant l'harmonie dans le mot de Baſſe, puiſque toute l'harmonie de quelque Muſique que ce ſoit, porte ſur la Baſſe. Mais avons-nous beſoin, en ce cas, d'autre autorité que notre propre expérience ?

Tout Chœur de Muſique qui eſt lent, & dont la ſucceſſion harmonique eſt bonne, plaît toujours ſans le ſecours d'aucun Deſſein, ni d'une Mélodie qui puiſſe affecter d'elle-même :

me : & ce plaiſir eſt tout autre que celui qu'on éprouve ordinairement d'un Chant agréable, ou ſimplement vif & gai : l'un ſe rapporte directement à l'ame, l'autre ne paſſe pas le canal de l'oreille : j'en appelle encore à l'*Amour triomphe*, déja cité plus d'une fois : que l'on compare le plaiſir qu'on en éprouve à celui que cauſera un air, ſoit vocal, ſoit inſtrumental, bientôt on en ſentira la différence.

Allons plus loin, & remarquons que, dès qu'il s'agit de peindre une ſituation dans une Mélodie dont la vivacité doit répondre à un caractére vif, gai, bouillant, effréné, ſi l'on n'y ral-

lentit pas le mouvement, ou du moins ſi l'on ne donne pas à la Note, ſur laquelle l'expreſſion doit ſe faire ſentir, une valeur double, triple, quadruple, & même plus, de celle qu'éxige le courant du chant, l'effet eſt manqué : ce qu'on reconnoîtra dans tous les morceaux de Muſique, où ſe trouvent quelques traits ſenſibles d'une expreſſion marquée.

Croit-on pour lors que l'effet éprouvé naiſſe de la Mélodie? On ſe trompe : ce repos forcé, dont je viens de parler, n'a lieu que pour faire ſentir à l'ame le rapport des deux harmonies qui ſe ſucéédent, la derniére empruntant toute ſa force de la premié-

re par le plus ou moins de rapport qu'elles ont entr'elles.

Tout le monde, sans en excepter le Musicien, a crû jusqu'à présent que la cause de l'effet résidoit dans la Note du Chant sur laquelle on l'éprouve, ou du moins dans l'intervalle par lequel on y arrive : erreur, erreur, cent fois erreur, dont on auroit dû revenir dès le nouveau systême de M. Rameau (*a*) où il prouve bien évidemment le contraire.

On sait que nos sens sont trompeurs, cependant on ne jure que par eux, on n'éxamine rien, & l'on décide toujours par provi-

(*a*) Nouveau Systême de Musique Théorique, Chapitre VIII.

ſion, on prend le produit pour le générateur, l'effet pour la cauſe, enfin tout eſt bouleverſé : n'ouvrira-t-on jamais les yeux, ne pourrai-je les déſiller ? eſſayons, que riſquai-je ? j'eſpere tout de l'éxemple ſuivant, où je rappelle le même intervalle d'*ut* à *fa dièze*, dont il a déja été queſtion.

Dès qu'un intervalle éxiſte dans le même Accord, ou dans deux Accords d'un même mode, ſon effet n'a rien de particulier, ſi ce n'eſt qu'à l'aide de l'Acteur, l'intervalle d'*ut* à *fa dièze*, par éxemple, peut ſervir à des apoſtrophes, interrogations, exclamations, affirmations, négations ; mais lorſque le mode change d'un

ſon à l'autre, c'eſt pour lors qu'on ſent, dans le même intervalle formé par ces deux ſons, preſque autant de différentes expreſſions qu'il y a de rapports différens entre les deux modes qui s'y ſuccédent, ces expreſſions tenant même du tendre, du triſte, du lugubre, de l'affreux, du plaiſant, du joyeux, du menaçant, de l'emportement, de l'horrible, ſelon que le paſſage ſe fait à la quinte au-deſſus, ou au-deſſous, & que les modes ſont majeurs ou mineurs, en les ſecondant d'un mouvement convenable à la ſituation.

EXEMPLE.

Le nom des Notes expoſe la

Basse, & les chiffres au-dessus sont les chiffres en usage dans l'Accompagnement : de sorte que si peu qu'on posséde cet Art, on pourra s'instruire, par son propre sentiment, des différens effets produits par la différence du rapport des modes, en chantant *ut* au-dessus de la premiére note, & *fa diéze* au-dessus de la deuxiéme, & encore au-dessus ou au-dessous d'*ut*.

7 ✕ 7 7 ✕
ré, *ré*, (*a*) ou *la*, *ré*, mode majeur ou mineur de *sol*.

7 7
✕ ✕
ré si : cadence interrompuë en passant du mode majeur de *sol* au mineur de *mi*.

(*a*) La petite ✕, tient lieu d'un Diéze, & le b, d'un Bémol.

×6
ut la : paſſage du mode majeur ou mineur d'*ut* au majeur ou mineur de *ſol*.

×4
ut la : paſſage du mode majeur d'*ut*, au mineur de *mi*.

♭ ♭7
ut la : paſſage du mode mineur d'*ut* au mineur de *ſi bémol*.

♭7
la ×*ré* : paſſage du mineur de *la* au mineur de *mi*, ou au mineur de *ſol*, en donnant à *ré diéze* le nom de *mi bémol*, ſans rien changer, d'ailleurs, à ſon accord.

7
×
la ré : paſſage du mode mineur de *la* au majeur ou mineur de *ſol*.

7
×
fa ré : paſſage du majeur de *fa* au majeur ou mineur de *ſol*.

b7
fa la : paſſage du majeur ou mineur de *fa* au mineur de *ſi bémol*, en donnant à *fa dièze* le nom de *ſol bémol*, qui eſt effectivement la ſeptiéme diminuée , b7 , de *la*.

Partout où ſe trouve un Accord de ſeptiéme diminuée, chiffré b7, l'enharmonique peut avoir lieu, en y prenant pour note ſenſible celle que l'on veut des quatre qui compoſent cet Accord, tout formé de Tierces mineures : de ſorte que la Tonique, annoncée par cette note ſenſible arbitraire, pouvant être auſſi réputée dominante tonique d'un mode majeur ou mineur, on peut paſſer dans douze modes differens à la faveur de ce même Accord, qu'il

faut ſavoir reconnoître dans ſes différentes combinaiſons ; mais en ce cas, une troiſiéme note de Baſſe doit ſuivre pour faire entendre le mode ſous-entendu par la note ſenſible choiſie par préférence : & c'eſt de-là que naiſſent principalement ces peintures fortes dont je viens de faire l'énumération, du moins en partie.

Partout encore où ſe trouve un diéze, chiffré ×, au-deſſous ou à côté d'un chiffre dans un mode mineur, le même accord de ſeptiéme diminuée peut avoir lieu, & par conſéquent l'enharmonique, en y tranſportant la dominante tonique un demi-ton plus haut, ſans que la modulation ni

l'harmonie en ſouffrent.

Pour bien ſentir l'effet de chacun de ces paſſages, il faut qu'ils ſoient amenés par différentes modulations compoſées d'un certain nombre de phraſes harmoniques: voyez comment le Chœur de l'*Amour triomphe* eſt conduit dans l'Acte de Pigmalion : après y avoir fait oublier, pour ainſi dire, le mode principal & dominant par d'autres modes, il revient juſtement lorſqu'on s'y attend le moins, pour faire éprouver, par ſon retour, l'un des plus agréables effets de l'harmonie : (*a*) voyez

(*a*) Quant à l'effet du moment où Pigmalion ſe joint au Chœur pour chanter l'*Amour triomphe* : ſi la Baſſe y débutoit & finiſſoit dans

aussi le Monologue de Dardanus par où débute le quatriéme Acte au sujet de l'enharmonique : la dureté de l'harmonie y fait bien sentir l'effet de la situation : je pourrois renvoyer encore au Trio des Parques d'Hippolyte & Aricie, dont toute l'horreur qu'elles annoncent se trouve peinte dans un *genre diatonique enharmoni-*

le mode de *fa*, ainsi *fa ut fa*, au lieu qu'elle y débute par le mode de *si bémol*, ce même *si bémol* devenant ensuite sous-dominante de *fa* où il passe, on en seroit beaucoup moins agréablement affecté : tant il est vrai que l'harmonie seule donne à la mélodie son caractére distinctif.

Citer un même passage pour différentes preuves, c'est épargner aux Amateurs le soin, le tems & la peine de feuilleter plusieurs Livres pour satisfaire leur curiosité.

que ; mais il faut non-ſeulement trois grands Muſiciens pour le chanter, il y a d'ailleurs une maniére de s'y prendre qu'on peut ignorer, ou à laquelle on n'a pas encore eû la patience de ſe prêter.

Je demande à préſent ſi l'effet de ce ſeul intervalle d'*ut* à *fa diéze*, pourra jamais produire aux yeux, non plus qu'à l'oreille, les différentes expreſſions que les différentes modulations y aménent.

Un éxemple bien plus ſimple encore, & par conſéquent plus à portée de tout le monde, c'eſt celui qui ſe trouve dans la démonſtration du principe de l'harmonie, p. 40, au ſujet d'un repos abſolu après lequel on ne de-

ſire plus rien, dit, *Cadence parfaite :* que l'on chante, en effet, telle partie qu'on voudra de ces trois qui forment le repos, *ſi ut*, *ré ut*, *fa* ou *ſol mi*, qu'on les chante enſemble ſi l'on veut, l'harmonie de leur Baſſe fondamentale, *ſol ut*, fera ſentir effectivement ce repos abſolu : au lieu que, ſi on leur donne pour Baſſe, *ſol la*, où pour lors on paſſe du mode d'*ut* à celui de *la*, on y deſire une ſuite.

Tel qui cherche l'harmonie dont il peut accompagner un chant qu'il a imaginé, cherche juſtement le principe qui le lui a ſuggéré, principe dont le germe eſt en lui, & dont toutes les dé-

pendances s'y développent à mesure que l'expérience le favorise.

L'harmonie successive engendre la mélodie, c'est-à-dire, tous les chants possibles, dont le fond réside uniquement dans un accompagnement bien conduit, tel que M. Rameau le prescrit dans son Plan, où la succession des consonances, & *des* dissonances, soit pour *préparer* celles-ci, soit pour les *sauver*, se trouve bien plus réguliérement observée qu'elle n'a jamais pû l'être par les régles qu'on en avoit données jusques-là : toute la variété qu'on peut introduire, dans cette mélodie, ne consistant que dans les différentes combinaisons de ce

fond, & dans les ornemens de goût, tirés néanmoins de ce même fond, ſoit en formant un chant des différentes notes d'un même accord, ſoit en paſſant de l'une de ces notes à l'autre par les moindres degrés naturels, ſoit en paſſant d'une harmonie à une autre par ces mêmes dégrés (*a*), comme cela ſe pratique naturellement par la ſeule méchanique des doigts dans ce Plan de M. Rameau. Comment donc un Partiſan de la mélodie a-t-il pû penſer qu'on dût retrancher quelques

(*a*) Les ſeptiémes ne ſont que des ſecondes renverſées, & les neuviémes, dixiémes, onziémes, douziémes, &c. ne ſont que des octaves de ſeconde, de tierce, de quarte, & de quinte.

ſons, quelques notes d'un accord? n'auroit-il pas dû voir que l'ordre de cette mélodie ſe trouvoit détruit par-là, & qu'il en retranchoit juſtement le ſon, peut-être le plus favorable à la combinaiſon la plus heureuſe.

Ainſi, toute la Muſique étant compriſe dans l'harmonie, on en doit conclure que ce n'eſt qu'à cette ſeule harmonie qu'on doit comparer quelque ſcience que ce ſoit.

Reprenons la ſuite de notre Article; l'Auteur y eſt toujours le même.

A la fin de l'Article 10. p. 76. 2e. colonne, on lit : *Quand M. Rameau veut qu'on rempliſſe tous les*

les Accords, il a bien plus d'égard à la facilité du doigter & à son systême particulier.... qu'à la pureté de l'harmonie.

En quoi consiste *la pureté de l'harmonie*, si ce n'est dans son *compléement* & dans sa *régularité?* Telle est la définition donnée à la tête de cet Article. Or si le systême de M. Rameau & son doigter répondent à l'un & à l'autre, comme on en convient dans toute la page 76. & au mot *chiffrer*, c'est donc à cette seule *pureté de l'harmonie* qu'il a principalement égard : toute harmonie tronquée n'est pure, ni en elle-même, ni dans sa succession.

En examinant le Plan de M.

Rameau ſur l'Accompagnement, on auroit bien dû reconnoître qu'il eſt principalement imaginé pour former l'oreille : il ſuffiroit, pour s'en convaincre, d'éxercer pendant quelques mois la méchanique des doigts qu'il y fait obſerver : & pour lors, loin de gloſer ſur les ſignes qui ſervent à guider cette méchanique, comme on le fait à la fin du mot chiffrer, p. 337. on auroit vû au contraire que ces ſignes, tant qu'ils ne varient point, diſpenſent de toute réflèxion, que pour lors les doigts y marchent machinalement ſans pouvoir ſe tromper, que l'œil avertiſſant de l'endroit où le ſigne change, les

doigts accoutumés à toutes les différentes routes indiquées par ce changement de ſignes, s'y prêtent ſur le champ, que l'oreille également formée à ces mêmes routes, ordonne & ſe trouve obéïe dans le moment; enfin que la connoiſſance des différentes cadences qu'indique ce même changement de ſignes, d'accord avec l'Oreille, prévient aſſez tôt les doigts pour qu'ils n'y tombent point en défaut.

Après avoir fait dépendre de la ſeule oreille la plus parfaite éxécution de l'Accompagnement, comment eſt-ce qu'on n'a pas ſenti que cette oreille une fois for-

mée, & ſecondée, tant par la connoiſſance, que par une méchanique des doigts, devoit être bien plus promptement obéïe dans cette éxécution.

Au commencement du dernier Alinea du même mot *chiffrer*, toujours p. 337. on dit que la Méthode *n'exprime point.... la véritable harmonie fondamentale.* On auroit dû dire ſeulement qu'elle ne l'exprime point par ſes ſons fondamentaux, parce que tout s'y rapporte à la Tonique, qui doit être principalement préſente à l'Accompagnateur : & l'on en auroit dû conclure, au contraire, en faveur de la découverte, puiſqu'il ne s'y

agit, pour le Compoſiteur, que de ſçavoir, par éxemple, que l'Accord ſenſible indiqué par un x, eſt l'harmonie fondamentale d'une Dominante tonique, comme cela eſt expliqué formellement dans le *Plan*, ſi je ne me trompe.

Dans l'Alinea qui précéde celui qui vient d'être cité, il y a, *on ſent bien qu'il faut ſuppoſer ici que toute diſſonance ſe ſauve en deſcendant; car s'il y en avoit qui duſſent ſe ſauver en montant, les points de M. Rameau ſeroient inſuffiſans.*

Ceci eſt prononcé d'une maniére à laiſſer de l'équivoque; car en diſant, *s'il y avoit des diſſo-*

nances qui duſſent ſe ſauver en montant, on laiſſe à douter s'il y en a, ou non. Il y en a effectivement deux, la note ſenſible dans ſon accord, & la ſixte ajoutée : or la méthode rend la ſucceſſion de ces deux diſſonances ſi familiére aux doigts par la méchanique, qu'ils peuvent toujours y prévenir le jugement & l'oreille, d'autant plus qu'elles ſont toujours ſuivies d'un Accord parfait indiqué par le ſigne. Qui plus eſt, ces diſſonances montent toujours ſeules : ce qui va ſe vérifier au mot *Cadence*.

Au reſte M. Rameau doit être très-ſatisfait de la juſtice qu'on rend à ſon Plan dans ce Diction-

naire : & ſi l'on vouloit s'en tenir à copier fidèlement tous ſes principes, ſans y ajouter du ſien, le Lecteur en ſeroit mieux inſtruit ; puiſque la plupart des exceptions, des objections, des déciſions même, qu'on y ajoute, ſont fauſſes.

Déja preſque tout ce qui eſt expoſé dans l'Article de l'Accompagnement eſt contradictoire à ſa définition : on y porte l'excès juſqu'à vouloir faire paſſer pour perfection une des plus grandes preuves de l'ignorance : les exceptions & les objections ont été relevées : pour ce qui eſt des déciſions, M. Rameau en a déja condamné une dans ſes obſervations que je rappellerai bientôt ; celles

qui regardent les Italiens ne sont pas moins erronnées ; mais il va s'en trouver d'autres encore bien plus répréhensibles.

ACCORD, p. 78.

Je ne m'attendois pas à trouver ici ces *Accords insupportables* dont apparemment on a voulu parler à l'alinea 1°. de la p. 76.

Malgré la voix de la nature, malgré l'oreille son fidéle interpréte en Musique, malgré ce que M. *Rameau* a pû tirer de l'une & de l'autre pour constater la *supposition*, malgré les moyens les plus simples qui ont dû se présenter à M. *Rousseau* pour lui désiller les yeux sur ses erreurs à

ce ſujet, que dis-je, malgré ſa déciſion même ſur la génération de la diſſonnance, déciſion abſolument oppoſée à ce qu'on va lire, il attribuë à cette *ſuppoſition* un droit de renverſement qui ne peut appartenir qu'à l'harmonie fondamentale.

Dans ſa déciſion ſur la diſſonance, p. 1049, il réfute le *la* placé entre *ſol* & *ſi*, ce qui feroit *ſol la ſi*, & *diſſonneroit doublement.* Or, *ſol la ſi*, ou *fa ſol la* qui ſe trouvent dans le pénultiéme Accord du dernier éxemple de la p. 78, & qui ſe ſous-entendent également dans les deux autres appellés *dérivés*, c'eſt tout un : comment ne s'eſt-il donc pas

apperçu qu'il condamnoit à *dissonnance* ce qu'il veut faire approuver à *Accord*.

Tout Accord dérivé ou renversé d'un autre doit contenir le même nombre de sons : cependant l'Accord de la neuviéme en contient cinq différens, & ceux qu'on appelle ensuite ses *dérivés* n'en contiennent que quatre.

La même harmonie qui précéde & suit un Accord fondamental, doit également précéder & suivre ses dérivés ; les intervalles que forment ces derniers avec le son fondamental ne doivent jamais varier ; ils doivent encore pouvoir entrer dans les mêmes modes, supposé qu'ils puissent

être admis dans plusieurs ; enfin puisque tous n'en font qu'un différemment combiné, ils doivent par conséquent être tous susceptibles des mêmes accidens : néanmoins rien de tout cela n'arrive aux dérivés prétendus, comme je vais l'expliquer dans le moment ; tout y a échappé aux yeux, à l'oreille, au jugement : que de moyens cependant pour empêcher de s'égarer en pareil cas, & que ces moyens sont simples pour un homme intelligent, du moins pour une oreille un peu sensible ?

Il n'y a pas un Musicien un peu versé dans l'art qui ne soit au fait de toutes ces particularités par sa

ſeule expérience, & pour peu qu'on ſoit ſenſible à l'harmonie, on ſentira l'énorme diſcordance qui ſe trouve dans les Accords prétendus *dérivés*, l'Accord même par ſuppoſition n'étant ſupportable que dans une ſucceſſion, où il forme pour lors une eſpèce de ſuſpenſion; mais tout cela n'eſt rien auprès de ce que la nature preſcrit en pareil cas; & c'eſt du moins ce qui n'auroit pas dû échapper à celui qui veut nous en dicter les loix.

Le corps ſonore fait réſonner ſon harmonie, an lieu qu'il fait ſimplement frémir ſa 12e. & ſa 17e. au-deſſous, en leur ôtant le droit de rendre tout autre Son

que ſon uniſſon, par la diviſion à laquelle il les force en même tems: de ſorte, même, qu'en ſuppoſant chaque partie du corps diviſé ſuſceptible d'harmonie, il rendroit préciſément la même que celle du corps qui le met en mouvement, puiſque chacune de ces parties donne l'uniſſon de ce dernier corps: donc, cette 12e. & cette 17e. au-deſſous, qui ſont des octaves de la quinte & de la tierce au deſſous du fondamental, ſeules employées dans la ſuppoſition, ne pouvant plus être ſenſées harmonieuſes dans leur totalité, ne peuvent par conſéquent être répréſentées par leurs octaves dans une harmonie qu'elles infec-

teroient pour lors, comme lui étant tout-à-fait étrangères, & ne doivent par conséquent être admises que dans le lieu où la nature les a placées : sinon ces octaves, toujours sous-entenduës partout où elles peuvent être insérées, donneroient une triple dissonnance dans l'accord de la neuviéme entre ces quatre sons, *mi fa sol la*, qui s'y rencontreroient pour lors : ce qui prouve bien que l'oreille n'en est nullement frappée. Quelle seroit la cacophonie d'une triple dissonnance, lorsque la double, comme *fa sol la*, est déja insupportable ? Je ne sçais si je me fais bien entendre ; mais on ne peut contester toutes les vérités que je

viens de déduire, que pour me fournir les moyens de les mettre dans un plus grand jour. C'eſt ici où ce paſſage du Pſalmiſte conviendroit aſſez, *Oculos habent & non vident, aures habent & non audiunt.*

De cette erreur on paſſe à une autre : croiroit-on, en effet, que le ſon fondamental de la neuviéme, auquel l'Auteur conſerve la même qualité lorſqu'il lui fait porter, au 2e. accord de l'éxemple, celui de *ſeptiéme & ſixte*, croiroit-on, dis-je, que pour lors ce ſon fondamental n'eſt plus tel : ce n'eſt plus qu'une médiante, ou une ſu-dominante, ſelon que le repos va ſe terminer enſuite ſur

une tonique, ou ſur ſa dominante : quel eſt le Muſicien qui ne s'en appercevra pas par ſa ſeule expérience ? Il y verra que pendant qu'une même harmonie éxiſte, paſſe dans la Baſſe une note de goût, qui reçoit pour lors comme *ſeptiéme & ſixte*, le ſon fondamental de cette harmonie avec ſa ſeptiéme, & qu'immédiatement enſuite la même harmonie rentrant dans tous ſes droits, marche dans l'ordre légitime, où la diſſonnance premiere, cette ſeptiéme du ſon fondamental ; qui ſeule occupe l'oreille dès le moment qu'elle en a été entenduë, ſe ſauve ſelon nos deſirs. On pourroit également faire paſſer dans

la Basse plusieurs autres notes de goût, sur lesquelles l'harmonie déja donnée, & qui se conserve encore après, formeroit des Accords tout aussi insupportables que le sont les trois dérivés de l'éxemple ; mais on ne fait jamais mention de ces sortes de notes par tout où il s'agit du fond de l'harmonie ; l'oreille n'en tient nul compte, & l'on en abandonne toujours le choix à la discrétion des grands Maîtres.

Si cette Basse du 2e. Accord n'est plus son fondamental, donc celles qui sont appellées ensuite sa tierce & sa septiéme, ne le sont plus que relativement à une note arbitraire, & absolument indifférente.

La p. 79. ne contient pas moins d'erreurs. Si, par exemple, il y a deux Accords de septiéme, dont la note sensible fait la différence, ils ont par conséquent chacun leur supposition particuliére, comme on peut le remarquer entre l'Accord précédent de la neuviéme, & celui de la *quinte superfluë*, où le diéze, qui n'est point dans le premier, marque cette note sensible : pourquoi donc n'a-t-on pas fait la même distinction entre l'Accord de *onziéme ou quarte*, & celui de la *septiéme superfluë*, qu'on présente avec les mêmes notes : il falloit ajouter un bémol à la noire *si* pour désigner, en effet, le premier Ac-

cord, & pour le diſtinguer de l'autre, qui ſeul porte la note ſenſible.

On ne peut ſçavoir ce que ſignifie cette différence de noms pour un même Accord : les deux notes noircies, pour indiquer qu'elles peuvent être retranchées, n'y changent rien pour cela : d'ailleurs l'Accord de quarte, laiſſant à part le nom de onziéme, ſe complette généralement ſur une ſu-tonique, & ce n'eſt que ſur une tonique, ou ſur une dominante qu'on en retranche ordinairement les deux noires : au lieu que l'Accord de ſeptiéme ſuperfluë annéxé à la ſeule tonique ſe complette toujours : on ſçait

bien que s'il y a moins de parties dans une Musique qu'il n'y a de notes dans un Accord, il faut retrancher de ces notes à proportion, dont le choix dépend du goût : c'est pourquoi il falloit ajouter l'octave de la note par supposition dans l'Accord donné avec le retranchement des deux noires, pour indiquer la quatriéme partie qu'on y joint toujours quand on compose à quatre ; mais cela n'auroit pas quadré avec les dérivés imaginaires qu'on y propose.

Les trois Accords de l'éxemple de la quarte, où les deux derniers sont donnés pour dérivés du premier, sont au contraire trois origi-

naux de même eſpéce, où la même ſuppoſition a lieu.

1°. La quarte reconnuë dans tout Accord diſſonant pour principale diſſonance, puiſqu'elle y eſt toujours ſeptiéme du ſon fondamental, n'étant point donnée par la même note dans les deux premiers Accords, prouve que l'un & l'autre ſont premiers dans leur eſpéce, la ſeptiéme n'ayant été inſérée dans le deuxiéme que pour le faire quadrer avec le premier.

2°. La quarte, retranchée ſans raiſon du dernier Accord, prouve encore qu'il eſt auſſi premier dans ſon eſpéce, & la ſeptiéme ſuperfluë *mi*, qui devroit s'y trouver,

n'en eſt également retranchée, que parce que la plus baſſe note *fa*, y ſuſpend dans la Baſſe ce même *mi* : c'eſt un fait de pratique dont tous les bons Compoſiteurs peuvent rendre compte.

3°. Tout Accord diſſonant doit contenir au moins quatre ſons différens, pourquoi donc n'en préſenter ici que trois ?

4°. Tout Accord doit contenir les mêmes ſons & en même nombre que celui dont il dérive : pourquoi donc encore n'en préſenter ici que trois dans les dérivés, lorſque l'original en contient cinq? Quoi ! parce que différens Accords auront pluſieurs notes communes, j'y choiſirai à mon gré

celles qu'il me plaira pour faire quadrer ces Accords entr'eux ? Je n'ai donc qu'a dire que tous les Accords consonans dérivent de celui de la septiéme, *ut mi sol si*, puisqu'en retranchant *si*, j'ai l'Accord parfait majeur & ses dérivés, *ut mi sol*; & qu'en retranchant au contraire *ut*, j'ai l'Accord parfait mineur & ses dérivés, *mi sol si*. Dans une Musique à deux ou trois parties le choix est nécessaire, comme je l'ai déja fait entendre; mais est-ce ici le lieu d'en parler, ou du moins ne devoit-on pas en avertir ?

5°. Si l'on eût donné le 4e. & le 5e. sons possibles aux deux derniers Accords, pour peu qu'on eût

eû d'oreille, on auroit ſenti que la quinte reſte pendant que la quarte deſcend diatoniquement : que dis-je, ſans le ſecours de la quinte, la marche de cette quarte eſt ſenſible, outre que comme diſſonance elle eſt nommément ſpécifiée au mot diſſonance, p. 1050, ſur la fin de 1, où l'on dit, *ainſi après ſol fa, vous aurez ſol mi. Sol* étant, dans le cas préſent, la quinte qui reſte, & *fa* la quarte qui deſcend diatoniquement ſur *mi.*

Il faut bien ſe ſouvenir que la ſeptiéme d'une note par ſuppoſition n'eſt point encore la principale diſſonance, car elle eſt quinte ou tierce du ſon fondamental,

c'eſt la ſeule ſeptiéme de celui-ci, qui fait neuviéme ou quarte de la note par ſuppoſition, dont l'oreille s'occupe uniquement juſqu'à ce qu'elle ſoit ſauvée.

Je ſens bien que ceci n'eſt pas à la portée de tout le monde, & que pour en juger il faut être un peu initié dans la pratique de la Compoſition, ou du moins dans ſa Théorie : ce n'eſt cependant que par de pareils moyens qu'on peut arriver aux connoiſſances néceſſaires pour rendre raiſon des effets de la Muſique : Quoi ! l'on aimera mieux être ſéduit, qu'inſtruit par des vérités qui ne paroiſſent abſtraites que parce qu'on ne veut pas ſe donner la peine de

les approfondir : que les perſonnes qui veulent décider s'en rapportent du moins à un Accompagnateur bon harmoniſte, il leur fera entendre & voir les ordres & les ſuites d'Accords dont elles voudront s'inſtruire, & ſi peu qu'elles ayent la tête ſonante elles en pourront juger par les effets qu'elles en éprouveront : encore ſi celles qui ne ſont point au fait demeuroient dans le ſilence ? mais non ; l'on vient tout récemment de louer à l'excès l'Auteur de tant d'erreurs dans le Journal des Sçavants (*a*), où l'on cite pour preuves les articles de *Conſonance* & de *Diſſonance*. Com-

(*a*) 2e. Du mois de Juin, 1755.

me il n'y a pas moyen de ſe tromper ſur les conſonances, auſſi le Panégyriſte s'y étend-il preſque autant que ſon Héros; mais pour ce qui eſt de la diſſonance, il n'en dit pas un mot : pourquoi donc la citer? & qu'augurer d'un pareil ſilence? il auroit pû cependant y remarquer une nouveauté de ſa compétence, ſavoir que, lorſqu'il s'agit de dire comment ſe prépare la diſſonance, on renvoye à *préparer*, p. 1050, 3, 2e colomne: les raiſons qu'on en donne ne ſont pas recevables, ſinon l'on ſeroit en droit d'en faire autant à tous les articles avec des excuſes bien concertées : ce n'eſt, au bout du compte, qu'abréger

un article pour allonger l'autre : il vaut donc mieux mettre les choſes en place, c'eſt l'uſage, c'eſt la raiſon. Au reſte je ſouhaite plus que perſonne, que les curieux n'ayent pas le tems de s'impatienter.

CADENCE p. 513.

Fin du 1er alinea. *Or comme toute phraſe harmonique eſt néceſſairement liée par des diſſonnances exprimées ou ſous-entenduës, il s'enſuit que toute l'harmonie n'eſt proprement qu'une ſuite de Cadences.*

C'eſt cette derniere concluſion, *il s'enſuit &c.* que M. Rameau a relevée dans ſes *Obſerva-*

tions ; mais il ne s'en ſeroit pas tenu là s'il eût éxaminé l'article de l'Accompagnement p. 76, 5, où il eſt dit, *l'Accord conſonnant parfait ne convenant qu'à la tonique, la ſucceſſion des Accords conſonnants fournit autant de toniques, & par conſéquent de changemens de ton ;* puiſqu'il auroit reconnu entre ces deux articles une contradiction manifeſte, dont il n'auroit pas manqué de faire mention : en effet, dès que l'on convient que deux Accords conſonants peuvent ſe ſuccéder, c'eſt convenir qu'il n'y a point là de Cadences, conſéquemment à cet énoncé 3 : *Comme il n'y a point de diſſonnance ſans cadence, il n'y*

a point non plus de Cadence ſans diſſonance &c.

Page 514: dernier alinea. *Nul Auteur juſqu'ici n'a parlé de cette aſcenſion &c.* M. Dalembert fait ſentir d'abord enſuite le peu de poids de cette réflèxion, mais ſi l'on examine 1. de la 2e colonne de la p. 76, lettre A, on y lira, *l'harmonie aſcendante eſt fournie par une ſucceſſion de quintes en montant .... accompagnées de.... la ſixte ajoutée &c.* ce qui eſt préciſément l'énoncé de la régle donnée par M. Rameau dans ſon Plan: il a donc été parlé de cette aſcenſion: on en convient ici pendant qu'on le nie plus loin: autre contradiction. Ce n'eſt pas le

tout : l'Auteur qui croit avoir trouvé une heureuſe diſtinction entre la marche des *ſeptiémes* & celle des *ſixtes ajouteés*, qualifie l'une de *Deſcendante*, & l'autre *d'Aſcendante :* encore s'il y eût pris pour preuve la Baſſe fondamentale, qui deſcend de quinte d'un coté, & monte de même de l'autre, auroit-il eû quelques raiſons, mais point du tout, c'eſt de la marche de l'harmonie même qu'il veut parler, non de la fondamentale, non plus que de celle de la diſſonance en particulier, conſéquemment à ce qui ſuit dans l'alinea que je viens de citer à A : *ainſi par les régles ordinaires, l'harmonie qui naît d'une*

ſucceſſion de diſſonances deſcend toujours, quoique ſelon ſes vrais principes & ſelon la raiſon, elle doive avoir en montant une progreſſion toute auſſi réguliere qu'en deſcendant. Voyez *Cadence*.

Il n'y a rien dans l'article de la *Cadence* qui juſtifie le précédent. Si la diſſonance monte dans la cadence irréguliére, cela ne prouve nullement que le total de l'harmonie y monte, de même qu'il deſcend toujours dans une ſucceſſion de dominanes, où la note ſenſible n'a point lieu : au contraire, pendant que la ſixte ajoutée monte, l'octave & la tierce deſcendent toujours ſur la tierce & la quinte du ſon fondamental : de plus,

plus, eette harmonie aſcendante, pour qui ne voit qu'une partie de l'objet, ne peut ſe continuer avec des ſixtes ajouteés, ſans y être interrompüe de l'une à l'autre par l'accord parfait ,auquel la ſixte peut effectivement s'ajouter immédiatement après : la cadence ne peut y être ſimuleé comme dans une ſuite de dominantes, où la ſeule note ſenſible, qui monte toujours, décide la cadence parfaite : ſans cette note ſenſible, la cadence eſt ſimplement imitée dans la marche fondamentale, au lieu qu'avec la ſixte ajoutée, qui eſt une diſſonance majeure, auſſi bien que la note ſenſible, la cadence irréguliére eſt néceſſairement an-

noncée, & doit avoir ſon plein effet, avant que de paſſer à une autre. Tel eſt le caractére de la diſſonance majeure : en décidant la cadence, elle eſt ſeule forcée de monter, & les conſonances qu'elle accompagne ont toute liberté de monter ou de decendre, ſelon que le gout du chant & le rapport des parties entr'elles le requiérent, excepté cependant la conſonance contre laquelle la diſſonance heurte comme ſeconde ou ſeptiéme, & qui reſte ſur le même degré, ou prend une route oppoſée.

Ce choc de la diſſonance eſt expliqué d'une maniére aſſez curieuſe dans le ſupplément du Traité de l'Harmonie, p. 6.

CHOEUR, p. 362.

Je ne rappellerai point la contradiction qui se trouve ici avec ce que le même Auteur dit des Chœurs dans sa lettre sur la Musique, on peut voir ce qui en est à la fin des observations de M. Rameau.

CHROMATIQUE, p. 387.

1. *Genre de Musique qui procéde par plusieurs sémitons de suite.*

Il falloit expliquer dans l'Article qu'il n'y avoit jamais deux sémitons chromatiques de suite : au lieu qu'on y laisse même à douter si le sémiton diatonique n'est pas aussi chromatique, on de-

voit y déclarer encore que le ſémiton chromatique annonçoit toujours un nouveau *ton* ou *mode*.

DISSONANCE, p. 1049.

1. 2e Colonne. Après avoir donné une idée générale, mais nullement poſitive, des diſſonances, après avoir dit que le P. Merſennes *ſe contente d'en montrer la génération*, génération, qui cependant, n'eſt fondée que ſur des calculs dictés par la ſimple expérience, on tombe ſur M. Rameau avec une ironie aſſez marquée : cet Auteur, dit-on, *après avoir dit en termes formels que la diſſonance n'eſt pas naturelle à l'harmonie....eſſaye*

d'en trouver le principe dans les rapports, les proportions, analogies, convenances, métamorphoses &c.

Si la dissonance étoit naturelle à l'harmonie, il suffiroit d'exposer le fait : & c'est justement parce qu'elle ne l'est pas, quoique l'oreille l'adopte, que pour satisfaire la raison sur ce point, autant qu'il est possible; on ne sçauroit trop épuiser *les rapports*, *les analogies*, *les convenances*, *même les métamorphoses*, s'il y en a : sans doute que l'instinct qui nous l'a suggérée, cetre dissonance, doit trouver dans son principe, dequoi l'autoriser. Voyez le Cap. IX. de la Génération harmonique, p.

107, vous y trouverez non seulement tous les moyens sur lesquels on croit pouvoir établir la critique dont il s'agit, vous y trouverez encore les raisons dont se sert M. Dalembert, à la fin de l'Article (O) pour détruire cette critique, & pour en conclure que, *sans s'écarter pour le fond des principes de M. Rameau*, l'addition de la dissonance à l'harmonie, *est l'ouvrage de l'Art, & non de la Nature.*

Pourquoi ce Chap. IX. n'a-t-il été cité d'aucune part? On auroit fait connoître, d'un côté, qu'on n'en imposoit point, & de l'autre, on auroit justifié en plein son Auteur: au lieu qu'il semble qu'on

veuille lui faire grace, en disant, *sans s'écarter pour le fond des principes de M. Rameau*, lorsqu'on devoit dire tout simplement, *selon les principes de M. Rameau*.

D'ailleurs, quoique, cette addition de la dissonance semble n'être duë qu'à l'Art, les raisons tirées du chap. en question, celles là, même, que M. Dalembert cite, prouvent assez que la Nature y a beaucoup de part, sinon directement, du moins indirectement, par la nécessité où l'on est de l'employer pour faire distinguer, dans le mode, la tonique de sa dominante, & de sa sous-dominante : l'instinct qui nous la suggére n'est-il pas l'ouvrage de la Na-

ture ? quand, par éxemple, on descend de l'octave de la dominante sur la tierce de sa tonique, & que l'on monte de la quinte de la soudominante à cette même tierce de la tonique, moins on a d'expérience, plus on est naturellement porté à marcher par les moindres degrés diatoniques, & par conséquent à passer de côté & d'autre par la dissonance qui conduit à ces tierces, pendant que subsiste toujours la même harmonie, dont la Basse fondamentale devient aussi celle de ces deux dissonances, qui sont les seules qu'on puisse employer dans l'harmonie fondamentale: *la note sensible*, connuë sous le nom de *triton*, de *quinte super-*

flue &c. n'étant point dissonance par elle-même, puisque c'est, dans son origine, la tierce majeure d'une dominante tonique, comme cela est prouvé dans les Ouvrages de M. Rameau.

Pour donner plus de poids à la critique, on l'appuye principalement des deux remarques suivantes.

Parce que la proportion Arithmétique lui donne, à ce qu'il prétend, remarquez, *à ce qu'il prétend, la tierce mineure au grave &c.* La prétention est certainement bien fondée, puisqu'on ne peut juger de l'effet de cette proportion qu'après l'avoir disposée dans l'ordre de son principe, qui

oblige de renverſer celui dans lequel elle ſe préſente d'abord, & où l'on trouve, pour lors, $\frac{1}{10}$ $\frac{1}{12}$ $\frac{1}{15}$, ſçavoir *La*, *Ut*, *Mi*.

En réduiſant à ſes moindres termes ou degrés la proportion donnée par des multiples, auxquels toute harmonie eſt interdite, ſelon l'expoſé des pages 76, & 77, c'eſt ſuivre la loi que dicte la Nature, & dans la proportion harmonique ſuſceptible de la même réduction, & dans les fonctions de l'oreille, qui nous fait naturellement réduire tous les intervalles à leurs moindres degrés: (*a*) la différence qui ſe trouve pour lors

(*a*) Voyez la Réponſe de M. Rameau à M. Euler ſur l'identité des Octaves, p. 5. & la ſuite.

entre cette derniére proportion & celle de l'Arithmétique dont il s'agit maintenant, ne consistant que dans la transposition d'ordre entre les deux tierces qui y composent de chaque côté la quinte.

Si l'on suit ici les loix de la Nature, on les transgresse au contraire, en supposant la totalité des multiples susceptible de son harmonie, comme on l'a fait à l'égard de la supposition p. 76. & 77.

En suivant toujours ces mêmes loix, on doit remarquer que dans chaque proportion qu'engendre le principe, dans la Géométrique même, dont se forme le *Mode* (*a*) la quinte ou 12e est le terme moyen, & par conséquent le numérateur de chacune de ces proportions ! c'est donc à

(*a*) Démonstration du Principe de l'Harmonie, p. 19. jusqu'à 32, puis encore p. 62, jusqu'à 70.

elle d'ordonner du *Mode* : & dès-lors sa quinte au-dessous n'étant plus tirée des Multiples, se trouve naturellement harmonieuse.

De cette remarque suit cette autre, sçavoir, que le principe, en cédant à sa quinte le droit d'ordonner du *Mode majeur*, céde aussi à sa tierce, ou 17e, celui d'ordonner du *mineur* : si bien qu'en supposant que ce principe s'appelle *fa*, sa quinte *ut*, ordonne d'un côté, & sa tierce, *la*, de l'autre : de-là vient le rapport intime de ces deux Modes.

M. Rameau croit pouvoir tout concilier : la proportion lui sert pour introduire la dissonance, & le défaut de proportion lui sert pour la faire sentir. Le jeu de mots semble n'avoir été employé que pour jetter plus de ridicule.

La dissonance ajoutée à l'Accord parfait n'y est nullement proportionelle : donc, ce n'est pas en ce cas *la proportion qui sert à introduire la dissonance* : d'un autre côté, l'altération de la tierce ajoutée, pour former dissonance, est un défaut de rapport entre deux Sons, & non de proportion, où il en faut au moins trois ; ce n'est donc pas en ce cas non plus *que le défaut de proportion sert à la faire sentir.*

Quel fruit tirer d'une pareille critique, où l'on ne fait que plaisanter, & où, loin de la soutenir par de bonnes raisons, on se trompe dans tous les points sur lesquels on l'établit? Seroit-ce en vuë de

faire valoir un moyen qu'on propose ensuite (3) *pour sçavoir où l'on doit la prendre*, cette dissonance, & *comment il faut l'employer ?*

Ce moyen, qui consiste dans la *seconde*, a déja été épuisé par M. Rameau dans les pages 3. 4. 5. 6. 7. du supplément à son Traité de l'Harmonie, & dans les chap. XI. XII. XIII. & XIV. de son Nouveau Systême : il y ajoute même une remarque absolument oubliée dans l'article en question, & sans laquelle, cependant, on peut aisément donner dans l'erreur, sçavoir, que cette *seconde* n'est reçue dans l'harmonie que comme renversée de la *septiéme*, seule &

unique diſſonance que puiſſe porter la Baſſe fondamentale : & ſi l'on peut y oppoſer la *ſixte* ajoutée à l'accord d'une ſousdominante, le même Auteur prouve que cet accord pouvant ſe réduire en celui de la ſeptiéme, à la faveur d'un *double emploi*, dont il a enrichi ſon Art, toute diſſonance peut fort bien être conçuë ſous la ſeule idée de la ſeptiéme.

5. Pour autoriſer cette *ſeconde*, on dit, *ſur le La, entre le Sol & le Si, elle ſeroit une ſeconde avec l'une & avec l'autre, & par conſéquent diſſoneroit doublement* : duplicité à laquelle cependant on n'a point eû égard au mot Accord, ſi l'on veut bien s'en ſouvenir.

Si l'on propoſe l'Accord fondamental, *Sol Si Ré Sol*, au quel on ajoute tantôt *Fa*, tantôt *Mi*, pour avoir *d'un côté*, p. 1050, *l'Accord de ſeptiéme, & de l'autre, l'Accord de ſixte ajoutée*, qu'eſt ce que cela conclud, dès qu'on ne dit pas que ces Accords ſont les ſeuls fondamentaux ſur leſquels il faille ſe guider?

Si l'on rappelle enſuite la Baſſe fondamentale, en enſeignant la marche des deux diſſonances trouvées par le moyen de la *ſeconde*, on en fait dépendre celle de cette Baſſe, lorſque c'eſt au contraire ſur la marche fondamentale que toutes les autres ſont dirigées : on donne ici l'effet pour

la

la cauſe, & la cauſe pour l'effet.

Au lieu de tenir toujours le Lecteur ſur les voyes du principe, on s'en éloigne à chaque inſtant : ſi l'on entreprend d'enſeigner comment la diſſonance ſe *prépare* & ſe *ſauve*, outre qu'on la rend l'arbitre de ſa marche, pendant qu'elle ne la tient que de ſa baſſe fondamentale, comme je viens de le faire remarquer, c'eſt qu'on eſt obligé de renvoyer au mot *préparer*, pour ce qui regarde ſa *préparation*.

Se peut-il que dans un Ouvrage tel que le Dictionnaire Encyclopédique, qui doit être, pour la poſtérité comme pour le préſent, un recueil de vérités, on traite

aussi mal qu'on le fait d'un Art, d'une Science, dont le principe donné par la nature doit indubitablement influer sur d'autres Arts & Sciences, & doit y entretenir une liaison digne de trouver sa place dans un pareil Ouvrage.

Ce principe consiste dans la résonnance d'un corps sonore, d'où résultent trois sons différens (*a*), si parfaitement unis, qu'on croit toujours n'en entendre qu'un seul, excepté qu'avec une tête bien organisée on n'y donne une attention expresse : ce qui constate plus que jamais l'infaillibilité du jugement de l'oreille, puisqu'elle en est l'u-

(*a*) C'est un fait d'expérience généralement reconnu.

nique juge, & qu'elle eſt extrêmement choquée de la moindre altération entre les conſonnances formées de ces trois mêmes ſons.

Il n'en faut pas davantage pour compoſer de bonne Muſique & pour jouir de ſes effets, comme le prouve le paſſé, où la ſeule expérience a conduit le Muſicien.

Pourquoi donc a-t-on voulu ſavoir en quoi conſiſtent les rapports des intervalles harmoniques, en meſurant, pour cet effet, les corps qui les font entendre, en ſoumettant, en un mot, la Muſique à la Géométrie?

Sans doute que reconnoiſſant l'infaillibilité du jugement de l'oreille, ne pouvant compter ſur

celui d'aucun autre Sens, ne pouvant même s'assurer d'un rapport d'égalité que l'œil apperçoit, & trouvant dans la seule Musique le moyen de faire concourir mutuellement ces deux sens principaux, l'ouïe & la vuë, on a tout espéré du secours de l'oreille dans la partie qui lui est particuliere sur la certitude des rapports entre les différens objets qui frappent nos sens; mais sourds à la voix de la nature, insensibles à l'harmonie du corps sonore, les Géométres ont échoué dans toutes leurs recherches sur ce sujet; & le seul fruit qu'ils en ont pû tirer c'est de reconnoître que tels intervalles avoient tels rapports numériques,

applicables à des grandeurs, ſans que l'Art en ait été plus favoriſé pour cela.

On ne ſe trompoit point, il falloit à l'eſprit une certitude ſur les rapports qu'ont entr'eux les différens objets qui frappent nos ſens : de tous ces ſens l'oreille a ſeule ce droit de certitude dans la ſeule Muſique, & dans quelle circonſtance encore ? juſtement en ce qui regarde toutes les vérités Mathématiques & les premiers principes de cette Science.

Semblable à une racine qui, au premier moment qu'elle végéteroit, produiroit troncs, branches & fruits : le corps ſonore, dans le moment qu'il réſonne,

engendre proportions, progresſions & rapports. (*a*) Il fait d'abord entendre, dans ſes aliquotes, la plus parfaite de toutes les proportions, dite harmonique, en rapport de $1\ \frac{1}{3}\ \frac{1}{5}$, ou de 15 : 5 : 3 : quand on la reçoit des différentes grandeurs des corps : il fait voir enſuite dans ſes aliquantes une autre proportion moins parfaite, dite Arithmétique, en rapport de 1 : 3 : 5 : & la route qu'il ſe preſcrit de côté & d'autre, lui fait enfin engendrer toutes les proportions géométriques, dont les trois pre-

(*a*) Démonſtration du Principe de l'Harmonie, pages 19. 20. 21. 22. 25. 30. 31. 32. & 90. Voyez auſſi la Table des progreſſions A, à la fin du Livre, Table mieux circonſtanciée encore dans le Nouveau Syſtême de Muſique, p. 24.

mieres, où les mêmes termes de l'Harmonique, aussi bien que de celle de l'Arithmétique, deviennent les dénominateurs, constituent toute la Musique : l'octave du principe 2, ou $\frac{1}{2}$, y étant comprise, soit pour combiner l'harmonie fondamentale à notre gré, soit pour réduire les rapports à leurs moindres termes.

Des deux premieres proportions naissent les plus simples progressions, & des dernieres naissent de nouvelles progressions, dites, en conséquence, Géométriques, selon les Tables où j'ai déja renvoyé : ce qui constitue toutes les progressions.

De ces proportions & progres-

ſions naiſſent tous les rapports poſſibles : comment donc la Muſique n'auroit-elle pas une liaiſon intime, pour ne pas dire plus, comme on l'a déja hazardé, avec toutes les autres Sciences, dès qu'elles ne ſont fondées que ſur les mêmes loix que preſcrit ſon principe ?

Si chaque Phyſicien, chaque Géometre vouloit ſe donner la peine de vérifier le rapport qu'a la Muſique avec l'Art, ou la Science dont il eſt en poſſeſſion, peut-être y découvriroit-il ce qu'on n'a fait encore qu'entrevoir dans toutes les comparaiſons dont les écrits, tant anciens que modernes, ſont remplis.

On ſçait bien que chaque Art, chaque Science a ſes propriétés particuliéres. Mais ne pourroient-elles pas dépendre, toutes, d'un même principe ? Y a-t il deux principes dans la Nature ? En pouvons-nous découvrir par un autre canal que par celui de nos ſens? Et peuvent-ils nous en offrir un qui leur ſoit auſſi palpable que la réſonnance du corps ſonore, & d'où la certitude des rapports puiſſe naître, comme elle naît ici de l'effet qu'éprouve l'oreille ?

Au défaut du ſecours de l'oreille, au défaut des certitudes qu'on en auroit pû tirer, on a été forcé de ſuivre dans les Sciences un ordre diamétralement oppoſé

à celui que prefcrit la réfonnance du corps fonore : on s'eft accroché à la premiere branche dont on a crû pouvoir tirer quelques fruits, pour, de-là, remonter à fa racine, à fon principe : & dans ce renverfement d'ordre on a été également forcé de fubftituer la proportion Arithmétique à l'harmonique, & celle-ci à l'autre, peut-être fans y avoir jamais penfé. Pourquoi effectivement le moins parfait auroit-il été préféré au plus parfait, fi l'on n'y eût pas été contraint par le renverfement en queftion ?

Malgré toutes les belles découvertes dont nous fommes actuellement en poffeffion, on n'a pû

encore remonter jusqu'à leur principe. On s'est contenté d'être arrivé aux proportions qu'il donne ; mais en connoît-on bien l'ordre original ? Cela ne paroît pas du moins dans les régles du Géométre : il y confond leur premier ordre avec leurs différentes combinaisons, que dis-je, avec de simples imitations. Ce premier ordre qui est 15 : 5 : 3 : pour la proportion harmonique, & 1 : 3 : 5 : pour celle de l'Arithmétique, n'est presque jamais indiqué pour modèle : on donne d'un côté 6 : 4 : 3 : où manquent la 17e & la sixte, ou bien 5 : 12 : 10 : qui n'en est qu'une combinaison : de l'autre, on donne 1 2 3, 2 3 4, 3 4 5, 4 5 6, lorsqu'il ne se trouve partout que des imitations, où manquent quelques consonnances,

excepté dans 4. 5. 6. qui n'en eſt qu'une combinaiſon.

L'octave ſe trouve partout ſubſtituée aux conſonnances qui doivent rendre la proportion complette & réguliére ſelon ſon premier ordre : ce qui ajoute encore aux droits de la Muſique.

Je ne ſçais ſi ces derniéres remarques ſont de quelque poids en Géométrie : ne ſe pourroit-il pas cependant que pour n'avoir pas été aſſez ſcrupuleux ſur la plus grande perfection d'une proportion, on eût laiſſé échapper quelques vérités plus lumineuſes encore que celles qu'on en a tirées ? tout n'eſt pas découvert, & s'il reſte quelque choſe à ſçavoir, après avoir ſcruté la Nature dans tout ce qu'on y a pû entrevoir, avons-nous d'autres reſſources que les

conséquences qu'on peut tirer du principe qui se présente aujourd'hui pour la premiere fois, & sans doute pour la derniere, puisque dans tout ce qui frappe nos sens, la certitude des rapports ne peut être donnée que par l'oreille, qui n'a de droits qu'en Musique.

D'où vient qu'en Musique une proportion observée dans sa grande régularité enchante (*a*) lorsqu'on ne reçoit qu'un plaisir médiocre de l'une de ses combinaisons, dont presque toutes les mesures de la Musique sont remplies? le Géométrique tient ici au Physique, puisque la différence des effets n'y est occasionnée que par celle des rapports.

Peu m'importe de sçavoir que ce

(*a*) Pages 33. & 49.

qui me plaît dans un Art ; naît d'une telle disposition entre ses parties, le sentiment m'y suffit, & pour le mettre en œuvre, & pour en juger : pourquoi donc mon esprit se trouve-t-il éclairé par des rapports numériques analogues au plus ou moins de plaisir que j'en éprouve ? Qu'ai-je besoin de sçavoir, par éxemple, que tel intervalle est comme 4. à 5. c'est pour moi une *Tierce d'ut à mi*, & cela me suffit : aussi le Musicien, qui n'a que son oreille pour guide, ne peut-il rien comprendre dans un calcul qui semble, au contraire, ne lui offrir que des contradictions.

Une tierce est comme 4. à 5. ou comme 5. à 6. Une Octave comme 1. à 2. cela jure à quiconque ne se conduit que par le sentiment.

Cependant la Nature ne s'explique point en vain : seroit-ce en pure perte qu'elle nous favoriseroit d'un Art où l'infaillibilité du jugement de l'oreille nous fait sentir & la justesse & la perfection des rapports, & le plus ou le moins de perfection entr'eux ; pendant que toute réfléxion en doit être bannie, si l'on veut jouir plenement de ses effets ? Au lieu que dans tous les objets qui frappent nos autres sens, la réfléxion est nécessaire, pour suppléer à leur défaut sur la certitude de ces rapports, & de leur plus ou moins de perfection entr'eux.

D'un côté le Sens est notre unique arbitre, de l'autre il ne peut rien sans le secours des opérations de l'esprit ; mais sur quoi fonder ces opérations, si le sens n'avertit point du plus ou du moins de perfection entre des rapports qu'on appercevra ? A combien de recherches l'homme n'a-t-il pas été asservi pour parvenir à cette connoissance ? Si par sa grande perspicacité il a enfin franchi la barriére qui s'opposoit à son passage, la gloire qui lui en revient ne doit pas l'empêcher, pour cela, d'admirer l'Auteur qui l'avoit prévenu, en lui présentant un Art dont l'agré-

ment pût l'engager à en faire son amusement, jusqu'au point de le sonder assez pour y découvrir le principe qui pouvoit le guider avec certitude dans ses recherches, en le faisant passer ainsi de l'agréable à l'utile.

Je ne me suis étendu dans des digressions sur un Art dont on peut tirer encore quelques lumiéres, que pour mettre les Editeurs du Dictionnaire Encyclopédique sur la voie des vérités qu'ils ignorent, négligent, ou dissimulent pour y substituer des erreurs, des critiques sans solution, même des opinions : comme si l'autorité, encore moins l'opinion, avoit quelques droits dans les Sciences, surtout dans la Musique, où il ne s'agit que d'être l'Interpréte de la Nature, comme j'ai tâché de l'être partout. Il y a lieu d'espérer qu'on y fera plus d'attention à l'avenir.

FIN.

APPROBATION.

J'Ai lû par ordre de Monseigneur le Chancelier, un Manuscrit intitulé : *Erreurs sur la Musique &c.* & j'ai crû que l'impression en seroit aussi agréable au Public qu'utile au progrès de l'Art. A Paris, ce 4. Août 1755.

TRUBLET.

ERRATA.

Page 104. ligne 4. *il y a*, l'on monte de sa quinte &c. *lisez*, l'on monte de la quinte à la soudominante.